

L'Analogon et les deux consciences de Jean-Paul Sartre...

À propos de la peinture et de la musique

Jean-Marie André
jeanmarieandre.com

*A la mémoire de Raymonde Delvallet
05-08-2018*



Fribourg.2008. ©jeanmarieandre.com

Né du grec αναλογος, pour devenir notre « analogue », l'analogon est le corrélat d'un terme donné dans une « analogie » [1]. L'analogon désigne un objet réel, physique ou psychique, qui ne se donne pas en propre sur le mode de la perception, mais qui se donne comme un représentant analogue de l'objet visé sur le mode imaginaire. Tout en s'effaçant derrière l'objet imaginaire, il est le support matériel de l'image, indispensable pour que la conscience se rapporte au monde sur le mode imaginaire. Jean-Paul Sartre ajoute que « l'image n'est pas dans la conscience pas plus que l'objet de l'image n'est dans l'image » [2]. L'image désigne ainsi le rapport de la « conscience réalisante » nous permettant de percevoir une image dans le réel avec la « conscience imageante » et l'imagination de l'objet imaginaire. Quand nous imaginons un objet, nous visons bien cet objet et non pas une image de cet objet, mais nous la posons « en image » comme absente, comme n'existant pas ou comme existant ailleurs. Mais après avoir évoqué les mots « analogon » et « analogue », le mot venant immédiatement à l'esprit est « analogie ». Celle-ci nous permet de nommer des réalités nouvelles en nous appuyant sur l'ancien. Sur le plan formel, elle offre une importante marge d'indétermination tout en comportant un risque certain d'erreurs. Néanmoins, nous pensons sans cesse par analogie car elle nous rend souvent imaginatif ! Mais vous saurez vraiment tout sur ce mot avec l'ouvrage de 684 pages de Douglas Hofstadter et Emmanuel Sander sur *L'Analogie. Cœur de la pensée* [3]. Je me contenterai de donner de ce mot, la subtile voire ironique définition du philosophe Alain. « Un cheval de bronze ressemble à un cheval et il est analogue à un homme de bronze ». L'analogie est aux idées ce que la ressemblance est aux images. L'analogie, pour Alain, est à quatre termes : cheval-bronze-homme-bronze tandis que la ressemblance, elle, est à deux termes : cheval-bronze.

Voir... Regarder la Peinture

**Voir. Une chose n'est pas vue parce qu'elle est visible.
Elle est visible parce qu'elle est vue. Diane Airbus**

La vue, à l'instar du toucher, de l'odorat, du goût, fut considérée par les grecs du IV^e siècle avant JC comme un des sens les plus sophistiqués de l'être humain. À un point tel que pour les Grecs, quand l'œil



ne voyait plus, il était relayé par « l'œil de l'âme ». Avec « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn », Victor Hugo dans *La Conscience* nous dira la même chose. La vue est donc la voie royale des sens car non seulement elle nous mène vers l'ontologie en fixant l'objet perçu à chaque fois dans son « être » et son *topos*, son espace propre, mais encore nous amène jusqu'à la voie de son « essence » en nous aidant à répondre à sa question du « qu'est-ce que c'est donc que... ? » [4]. Voir, c'est avoir les yeux ouverts et laisser les impulsions visuelles s'inscrire. Ces deux yeux sont deux fenêtres sphériques ouvertes sur le monde avec leur lac intérieur impénétrable. Aucun œil ne délivre son secret pour qui le contemple, voire le dissèque et l'examine au microscope ! De plus, nous ne voyons que ce que nous voyons, pas ce que l'autre voit ! Nous avons tous des yeux mais peu « voient » rappelle François Fédier dans *Regarder Voir* [5]. Voir, du latin *videre*, c'est « voir devant nous ». Nous voyons des pommes dans un panier « mais Cézanne en les peignant, ne vit pas les mêmes pommes que nous. Si tout le monde voit de cette façon, peu en revanche voient, au-delà du visible, l'invisible de ces fruits qui ne demande qu'à être vus ». La même chose se répète avec les arbres. La pomme, l'arbre, Cézanne les vit comme des êtres vivants. Vivants parce que nous entendons la vie à partir de notre vie et donc aussi à partir de notre mort. Tant que nous ne voyons pas ces fruits ou ces arbres comme étant vivants, tant que nous n'éprouvons pas ce que nous voyons, tant que nous ne voyons pas cet invisible, « nous ne voyons pas en voyant ».

Regarder. Denn an der Augen Schule Blau... Le bleu éduque les yeux à regarder. Hölderlin

Regarder, c'est diriger son regard dans une direction précise avec une attention soutenue. Né au Moyen Âge avec « regard », regarder s'est rapproché de « révéler ». Regarder, c'est donc « porter attention à », « porter regard sur ». Nous voyons devant nous mais nous regardons avec attention, avec soin. Si voir, c'est recevoir une image, regarder, c'est scruter, c'est voir les choses en oubliant le nom qui leur est donné pour mieux les voir, c'est « toucher du doigt » sans toucher sous peine de déclencher l'alarme du musée ! En bref, regarder, c'est choisir. Après et



seulement après, viendra la parole et les mots qui en garderont la mémoire. Le « voyant », terme utilisé par François Fédier prend alors tout son sens [4]. Voir une pomme, voir un arbre, voir « les choses qu'on voit », c'est « d'abord être sous le coup de l'apparition d'une chose, telle que, hic et nunc, elle paraît ce qu'elle est en vérité ». A cela, il ajoute ce vers magnifique du poète allemand Hölderlin : *Denn an der Augen Schule Blau* qu'il traduit par *Le bleu éduque les yeux à regarder*. Le bleu du ciel est l'école qui nous apprend à voir, à regarder tout ce qui se montre à partir de soi-même et qui demande à être vu. Mais qu'est-ce que regarder ? François Jullien dans *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison* [6], nous propose plusieurs chemins. Regarder un objet en le voyant, en se laissant envahir par lui, en l'observant, en le scrutant, comme pour y chercher une information, en le guettant comme si l'on était chasseur ou militaire. Et là, nous revenons à Platon et à son *Théétète* [7] et à son questionnement. Regarde-t-on « par les yeux » ou au « moyen des yeux » ? Soit nous regardons « par les yeux » et nos yeux sont des agents autonomes qui observent et cherchent à déterminer par la vue des objets et à les décrire. Soit nous regardons au « moyen de nos yeux » et ils sont alors des instruments au service d'une instance intérieure qui, en nous, se sert d'eux

Arthur Van Hecke. M.D., 115cm x 59 cm, Collection particulière @jmandre



et qu'on « appelle l'âme ou comme on veut » [6]. Ils deviennent « le seuil, la fenêtre », le cadre. Nous ne regardons plus « quelque chose » mais nous regardons. Notre regard, en même temps qu'il est attentif, « se fait évasif » en attention flottante. À cet instant, nous n'observons plus un objet, nous le contemplons, comme envahis par lui. Certes, l'homme n'a pas le système optique du chat dans la pénombre ou celui des grands rapaces et de leur champ de vision à 270 degrés ou celui de la squille et de ses 360 degrés au fond des océans ! Il doit, lui, se contenter de 180 degrés ! Il peut les fermer et dormir ou aiguïser son regard et nous revoilà dans le « voir » et le « regarder » !

Jean Paul Sartre [2] nous propose d'étayer sa thèse avec le portrait de Charles VIII. Ne connaissant pas ce portrait, je suivrai un cheminement voisin avec le portrait de M.D., une anonyme grande dame, peint par Arthur Vanhecke en 1957. Sartre nous rappelle, qu'en quelques minutes, nous passons de la « conscience réalisante » nous permettant de percevoir une peinture dans le réel, à la « conscience imageante » nous permettant d'en saisir la beauté irréelle et immatérielle sur un mode imaginaire. Pour Sartre, ces deux consciences, « l'imageante et la réalisante », sont les deux rapports au monde qu'a notre conscience pour se donner ces objets.

Quand dans une exposition de peinture, nous nous retrouvons face à une toile, notre perception de l'œuvre plongée dans le *réel*, nous met, grâce à notre « conscience réalisante », en présence d'une surface de forme rectangulaire ou carrée dont les dimensions de X cm sur Y cm nous en sont précisées.

Le portrait est un objet esthétique totalement différent de l'objet-tableau avec son cadre, sa toile, ses couches de peinture, ses coups de pinceaux ou de brosse, son empâtement, son grain ainsi que le vernis passé sur les couleurs. Mais tout cela ne peut pas faire l'objet d'appréciations esthétiques.

Tant que nous considérerons la toile et le cadre pour eux-mêmes et, bien que n'étant pas caché dans le tableau, cet objet esthétique qu'est le portrait de M.D., n'apparaîtra pas. Ne pouvant se donner à notre conscience réalisante, il n'apparaîtra qu'au moment où notre conscience deviendra imageante. Ce portrait de M.D. est ainsi, ce que Sartre aurait appelé, un *irréel*. Cet *irréel* en tant que saisi sur la toile sera l'objet de nos jugements esthétiques : ce portrait a été peint avec force, il est ressemblant, émouvant, désespéré, tragique... Le voir mais surtout le regarder et « vivre » le regard de cette vieille dame. Regard chargé d'émotion, de douleur, de renoncement... regard tourné, peut-être, vers la vérité des Grecs qui n'est pas celle de « l'adéquation de ce que nous disons à ce qui est en réalité » mais celle de l'αλεθεια dont l'a privatif précédant le verbe λανθάνω nous invite à nous « échapper ». La vérité était pour les Grecs ce moment où le mouvement de s'échapper est suspendu à ce sentiment tragique où tout être humain doit se rendre à l'évidence que tout ce qu'il sait ou croit savoir est vacillant et sans cesse sur le point de s'échapper. Mais parfois *Cet éclair qui dure* de René Char et cette échappée dans un temps comme volé, sont suspendus dans le regard de cette vieille dame épuisée, aux portes de la mort, dans *la note bleue* du tableau. Nous retrouvons alors le sens imaginaire et symbolique de cette image et de ce regard par ce qu'ils nous disent de la mort. Imaginaire et symbolique, notions que nous évoquerons plus loin dans une brève parenthèse Lacanienne !

Arthur Van Hecke [1924-2003] n'était pas philosophe mais artiste peintre et sa vision du portrait était, pour lui aussi, à des années-lumière de la légende rapportée par Plinie l'ancien, au I^{er} siècle avant JC, nous apprenant que le premier portrait aurait été tracé à la craie, sur le mur de sa chambre par une jeune femme autour de la silhouette de son amant partant à la guerre. Il était aussi très éloigné du *Ritratto* du XVI^e siècle italien avec la copie exacte du modèle dont les règles vont ensuite éclater au XX^e siècle avec les visages explosés de Picasso et de Francis Bacon. Le peintre, ne cherchant plus à être véridique, arrange et dérange afin de nous amener à nous demander ce qu'il a voulu nous montrer ou nous cacher en modifiant le réel. Arthur Van Hecke aborda, lui, le portrait en apportant une « réalité irréelle ni totalement copiée ni totalement inventée car chaque personnage a sa lumière, ses couleurs ». Ses portraits semblent dépouillés de tout dessin précis car l'exactitude n'étant pas la vérité, c'est l'âme même qui apparaît, sous les traits du modèle, avec son caractère essentiel et profond [8].

Le peintre n'a point réalisé une image mentale, il a simplement réalisé un analogon de cette image...

Mais pour Sartre, cet Irréel qui pourrait nous sembler « tiré par les cheveux », repose sur la confusion du réel et de l'imaginaire dans l'œuvre d'art. Il ajoute que le propos classique est de dire que l'artiste a d'abord l'idée en image et qu'ensuite, il la réalise sur la toile. « L'erreur vient de ce que le peintre peut, en effet, partir d'une image mentale qui est, comme telle, incommunicable et de ce que, à la fin de son travail, il livre au public un objet qui peut être contemplé. On pense alors qu'il y a eu passage de



l'imaginaire au réel. Mais cela n'est point vrai ». Le réel nous venons de le détailler. En revanche, ce qui est esthétique, en un mot ce qui est « beau », c'est « un être qui ne saurait se donner à la perception et qui dans sa nature même est isolé de l'univers ». On ne peut l'éclairer en projetant sur lui un spot car alors c'est la toile qu'on éclaire et non lui-même. En fait, « le peintre n'a point réalisé son image mentale : il a simplement réalisé un analogon matériel tel que chacun [d'entre nous] puisse saisir cette image. Mais l'image pourvue d'un analogon extérieur demeure une image. Il n'y a pas réalisation de l'imaginaire, tout au plus pourrait-on parler de son objectivation. Chaque touche de pinceau n'a pas été donnée pour elle-même ni même pour constituer un ensemble réel cohérent. Elle a été donnée en liaison avec un ensemble synthétique irréel et le but de l'artiste était de constituer un ensemble de tons réels [permettant] à cet irréel de se manifester. Ainsi, le tableau doit être conçu comme une chose matérielle visitée de temps à autre [quand le spectateur prend l'attitude imageante] par un irréel qui est précisément l'objet peint ». Et ce, d'autant plus que nous avons quitté le domaine de la vérité scientifique pour celui de la vérité poétique.

On ne comprend mieux un tableau qu'une fois saisie la manière dont il nous montre ce qui ne peut être vu. Mais qui d'autre que le spectateur peut comprendre la sensation précise que lui procure l'ordre et le mode d'une œuvre ? L'ordre avec ses représentations humaines accompagnées ou non d'éléments de la nature [9]. Le mode avec les montées et les descentes de ses lignes, avec sa répartition des volumes, sa scansion des couleurs chaudes et/ou froides et leur répartition de façon ordonnée ou non, rythmée ou non. Nous pourrions aussi prendre conscience de son éclairage, du mur sur lequel il est accroché, du voisinage d'œuvres l'entourant, sans oublier le vol en escadrille des jugements de goût chers à Emmanuel Kant et aux Ah ! et Oh ! de Ludwig Wittgenstein dans l'atmosphère, parfois saturée de capiteuses fragrances, des expositions ! Mais entrons de plein pied dans la conscience imageante telle que la conçoit Jean Paul Sartre pour les formes et les couleurs.

Certaines couleurs réelles peuvent provoquer un plaisir sensuel et bien réel pour certains spectateurs. Le rouge pour votre serviteur ! Mais Sartre argumente ce point de vue en nous rappelant qu'il faut nous entendre sur cette jouissance sensuelle qui, si on la considère isolément dans la nature, n'a rien d'esthétique car « elle est purement et simplement un plaisir des sens ». En revanche, « le même rouge, saisi dans un tableau, fait partie d'un ensemble irréel, et c'est dans cet ensemble qu'il est beau ». C'est donc dans l'irréel que les rapports de couleurs et de formes prennent leur véritable sens. Ces formes, ayant une « densité, une matière, une profondeur, soutenant des rapports de perspective les unes avec les autres. Ce sont des choses ». Dans cette mesure, ces choses sont irréelles.

Avec ces deux courants de la peinture moderne du Cubisme à l'Abstraction, le tableau n'est plus l'analogon de la nature mais devient l'analogon d'ensembles irréels de choses neuves et belles...

Mais qu'en est-il de la peinture moderne du Cubisme à l'Abstraction ? Avec ces deux courants artistiques, le tableau n'est plus l'analogon de la nature avec ses arbres, ses fleurs, ses reliefs... mais avec la peinture abstraite, devient l'analogon d'ensembles irréels de choses neuves et belles. Sartre pour le Cubisme nous ramène à Kant et au désintéressement de la vision esthétique. Pour Kant, il était en effet indifférent que l'objet *beau* saisi en tant qu'il est beau, soit pourvu ou non de l'existence. Derrière tout cela, il n'y a aucun mystère. L'objet esthétique est tout simplement constitué et appréhendé par une « conscience imageante » qui le pose comme « irréel ». Cette chose neuve qu'est l'abstraction devient fascinante. L'œil, par effet d'optique, peut « pénétrer » la surface de la toile jusqu'à cerner le vide infini et à rendre « visible, l'invisible » dans l'espace paradoxalement réel et fini de la toile et de son cadre. La matière et le dessin ne font plus qu'un en contradiction complète avec ce que pensait Kant du caractère fondamental du dessin. À la différence de la peinture figurative, la forme, le fond et le sens, chers à Gaëtan Picon [9], ne font plus qu'un dans la peinture abstraite. La distinction classique platonicienne et religieuse de la forme et du fond, du signifié et du signifiant, représentait celle du sensible, de l'intelligible, du corps mortel et de l'âme immortelle. Avec la peinture abstraite disparaissent le point de vue unique de l'observateur, la perspective, la hiérarchie des plans rappelant l'ordre religieux du monde dans le motif peint. Il n'y a plus rien à voir d'autre que ce qui est montré sur la toile. La peinture abstraite, à la différence de la peinture figurative, ne donne plus de motif peint à voir mais un jeu de couleurs, de lignes en mouvement, de figures géométriques donnant l'impression à tout moment de pouvoir glisser les unes sur les autres sur la toile voire de disparaître. Ici les rouges de Rothko éclatent sous nos yeux. L'œil « écoute » et de cette écoute naît une profondeur insoupçonnée. L'abstraction est à la fois à l'opposé de toute figuration et en même temps, sollicite à l'extrême, notre attention à la matérialité la plus précise. L'abstraction n'est pas un jeu de l'art pour l'art et sa vérité poétique ne réside pas ailleurs que dans la toile. Chaque toile abstraite, née d'une pensée « sans image » affranchie de la ressemblance, de la



représentation, devient un bloc de sensations indépendant de son créateur et aussi de ses spectateurs. Elles deviennent ontologiquement des êtres de sensations que Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* résume en un vers unique « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».

Parenthèse lacanienne conclusive sur le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique

Jacques Lacan a repris, en les triangulant, les analyses de Sartre sur le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Pour Lacan, le Réel nous est inaccessible car l'objet n'est pas accessible au sens où Sartre explique que c'est l'image qui est accessible par le jeu de la conscience imageante. Nous fonctionnons avec notre Imaginaire, c'est-à-dire avec toutes les émotions que nous avons engrangé depuis notre vie intra utérine jusqu'à la mort, enfermés dans le cycle : sensation-émotion-représentation-verbalisation. Cycle qui initiera nos représentations en les chargeant de mots. Cet imaginaire s'adapte à son environnement et fonctionne par cette intériorisation de toutes les expériences antérieures. L'ajustement de ce monde intérieur et extérieur est fait de compromis, d'adaptations diverses que Rimbaud exprimera par son « Je est un autre » et René Char par « Les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux. Un moment nous serons l'équipage de cette flotte composée d'unités rétives, et le temps d'un grain, son amiral. Puis le large la reprendra, nous laissant à nos torrents limoneux et nos barbelés givrés ». Le Symbolique, enfin, nous rappelle que nos représentations imaginaires sont « représentatives ». Regarder une œuvre d'art, ce serait naviguer entre le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique [10].

Entendre... Écouter la Musique

Leporello : *Se sentiste come fa - Si vous entendiez comment il fait !*

Don Giovanni : *Non capisco niente affetto - Je ne comprends rien à ce que tu dis*

Leporello : *Ah sentite ! - Ah écoutez !*

Don Giovanni au Commandeur : *Parla dunque : che chiedi ? che vuoi ?*

Parle donc : que demandes-tu ? Que veux-tu ?

Le Commandeur : *Parlo, ascolta - je parle, écoute-moi*

Don Giovanni : *Parla, parla, ascoltanodo ti sto -*

Parle, parle. Je suis prêt à t'écouter ... « Je suis t'écoutant »

Entendre-écouter ce qu'autrui entend-écoute est aussi impossible que de lui faire entendre-écouter ce que nous entendons-écoutons ! Mozart et Da Ponte dans l'avant-dernière scène de *Don Giovanni*, eux, nous ont tout dit sur entendre et écouter.

L'approche que nous propose Peter Szendy prend ses racines dans celle d'Adorno [11]. Pour simplifier disons que pour celui-ci, il y a l'Écoute structurelle qui est l'apanage de celle de l'expert. La *plénitude* de cette écoute n'admet aucun vide, aucune distraction, aucun *flottement* dans l'écoute. De plus, cette écoute doit se faire en fonction de l'œuvre tout en étant à la fois analytique et synthétique. Adorno pense avec sagesse et lucidité qu'il serait utopique de n'avoir que des auditeurs-experts ! Il lui paraît sage, d'envisager face à l'*auditeur-expert*, l'existence d'un *bon auditeur* qui lui aussi entendrait « au-delà du détail musical en établissant spontanément des rapports », jugerait « de façon fondée et pas d'après les catégories du prestige et du goût ». Il ne serait pas [toujours] conscient des implications techniques et structurelles. Il comprendrait « la musique un peu comme on parle sa propre langue, même si l'on en connaît que peu ou pas du tout la grammaire ». Mais la lucidité d'Adorno ira croissante en admettant que « la tendance est aujourd'hui de comprendre tout ou rien ». Mais Peter Szendy remarque que le temps a fait que l'écoute *lacunaire* pouvait aussi être un moyen de faire surgir du *sens* à l'œuvre tout en arrivant à associer les deux extrêmes que sont l'*Écoute structurelle* et le *Divertissement*.

Jean-Paul Sartre [2], après avoir envisagé les rapports de l'*analogon* et de la peinture, se penche sur ceux de l'*analogon* et la musique avec la VII^e Symphonie de Beethoven qui en a fasciné plus d'un et pour n'en citer qu'un seul, ce sera Jean-Louis Fournier. « Ma mère, qui n'avait pas beaucoup d'argent, réussissait malgré tout à nous emmener au concert [...]. À Aix les Bains, devant le Lac du Bourget, j'ai entendu pour la première fois la *Septième Symphonie* de Beethoven. C'était le soir, on était entre chien et loup, le chef s'appelait Jean Fournet, l'orchestre Padeloup. Il y avait beaucoup de vent, les partitions s'envolaient dans la nuit vers le lac, comme des grandes mouettes. Je n'oublierai jamais les frissons que j'ai eus dans l'*allegretto* » [12].



Mais qu'est-ce que la Septième Symphonie « en personne » ? Cette chose est-elle réelle ou irréelle ?

Quand Sartre désire écouter cette *Septième Symphonie* de Beethoven en la majeur, son souhait le plus naïf est de l'entendre « parfaitement elle-même ». Mais qu'est-ce que la *Septième Symphonie* « en personne » ? Pour lui c'est une chose qui n'existe pas uniquement par des notes mais par des ensembles thématiques. Mais cette chose se demande-t-il est-elle réelle ou irréelle ? Dans un autre concert à venir, nous serions *devant la même symphonie* mais à la condition d'oublier que le concert est daté dans le temps, que la salle, le chef et l'orchestre se sont évanouis, à la condition d'interpréter la succession des thèmes dans l'absolu et non dans le réel. « Dans la mesure où je la saisis, *la symphonie n'est pas là*, entre ces murs, au bout de ces archets. Elle n'est pas *passée* comme si je pensais que c'est là l'œuvre qui a germé à telle date dans l'esprit de Beethoven. Elle est entièrement hors du réel ». La *Septième Symphonie* de Beethoven a son temps propre de la première note du *Poco sostenuto-vivace* à la dernière note de l'*Allegro con brio* final. Son temps propre et auditif n'est pas *dans le temps*. Elle se donne en personne comme étant hors de portée. Il nous serait impossible de changer une note, de ralentir son mouvement. Sartre nous pose alors une question : Comment écoutons-nous cette symphonie ? Certains ferment les yeux en se désintéressant de l'élément visuel et daté du concert pour se plonger dans la pureté des sons ; d'autres fixent l'orchestre et les mouvements de son chef. Nombreuses furent les admiratrices de Karajan, Guilini, Abbado et Ricardo Muti pour n'en citer que quelques-uns. Nombreux sont maintenant les spectateurs admirateurs des « cheffes » actuelles : Laurence Equilbey, Alondra de la Parra, Barbara Hannigan, Joana Carneiro pour n'en citer, à regrets, que quelques-unes !

Et Sartre d'arriver à son point d'orgue. La *Septième Symphonie* dépend dans son apparition du réel : « que le chef d'orchestre soit frappé d'une syncope, qu'un commencement d'incendie éclate dans la salle et l'orchestre s'arrêtera soudain de jouer. N'en concluons pas que nous saisissons alors la *Septième Symphonie* comme interrompue. Non, nous penserons que l'exécution de la symphonie a subi un arrêt. Ne voit-on pas que l'exécution de la *Septième Symphonie* est son *analogon* ? Celle-ci ne peut se manifester

The image displays a page from a musical score for the *Septième Symphonie* of Beethoven, specifically the *Allegretto* movement. The score is written for a full orchestra and includes parts for the following instruments: Flauti, Oboi, Clarinetti in A, Fagotti, Corni in E, Trombe in D, Tubbani in A, E, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello I, and Violoncello II e Basso. The tempo is marked 'Allegretto' and the key signature is one sharp (F#). The score shows the first 78 measures of the movement, with the first measure marked '78.'.

Septième Symphonie de Beethoven. Allegretto



que par des *analogas* qui seront datés se dérouleront dans notre temps ». Mais quel *analogon* choisir parmi tous les *analogas* ? Celui de Wilhelm Furtwängler, de Nikolaus Harnoncourt, d'Arturo Toscanini, de Carlos Kleiber, d'Herbert Von Karajan, de Stanislas Skrowaczewski, de Gunther Herbig, de Christoph Von Dohnanyi pour n'en citer que quelques-uns après en avoir oublié autant ! Mais, ajoute-t-il « pour la saisir *sur ces analogas*, il nous faudra opérer une réduction *imageante*, c'est-à-dire appréhender les sons réels comme des *analogas* hors du réel, sons que nous n'entendons point réellement mais que nous écoutons dans l'imaginaire ». Et détail intéressant, Sartre nous fait mieux comprendre la difficulté parfois considérable que nous éprouvons au retour de la salle de concert, des galeries de peinture et aussi du monde du théâtre comme le ressentait la mère de Jean Louis Fournier : « Ma mère allait souvent au théâtre. Un superbe théâtre à l'italienne. Elle adorait le théâtre mais elle avait la hantise du retour, seule dans les rues vides. Elle avait peur mais elle se faisait violence, sa curiosité et son désir de voir du monde finissaient toujours par l'emporter » [12] pour ensuite se remémorer tous les dialogues de la pièce en s'endormant ! Sartre continue en nous rappelant qu'il y a peut-être passage d'un monde à l'autre mais qu'il y a surtout retour de l'attitude imageante à l'attitude réalisante. Ainsi, une conscience fascinée, bloquée dans l'imaginaire se voit soudain libérée par la fin de la pièce, de la symphonie, de l'exposition et atterrit sans parachute dans le réel ! Atterrissage dans un réel que contesteraient les bouddhistes, puisque pour eux le réel n'est qu'illusion. Point de vue que ne partageait pas le philosophe Clément Rosset, qui nous a quitté le 28 mars 2018, dans son ouvrage culte *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*. Notre vision du réel peut relever de l'illusion [13] mais le réel est sans double et « s'il est cruel, c'est avant tout parce qu'il est réel ». Faute d'autres mondes, il est donc totalement vain de nier le réel par « la morale nous disant ce qui doit être » ou de le nier par « la politique nous disant ce que la société doit devenir ».

Coda...

Le tableau est l'analogon de la nature, du portrait et aussi d'ensembles irréels de *choses neuves* et *belles* de l'abstraction. Mais si le tableau brûle, le tableau-analogon est réduit en cendres. C'est alors l'œuvre d'art et sa beauté, pourtant immatérielle, qui deviennent impossibles. Si elle est lacérée, il en est de même sauf si la lacération vient de Fontana, l'artiste créateur lui-même !

Hors du réel, l'objet esthétique reste cependant toujours dépendant du réel. L'interprétation de la *Septième Symphonie* de Beethoven par l'orchestre est l'*analogon* de cette symphonie. Notre conscience imageante cesse de le percevoir comme tel et peut en « s'appuyant sur lui et à travers lui » saisir sur le mode imaginaire cette *Septième Symphonie*. Cet *analogon* qui n'est perçu pour lui-même a, de plus, la fonction de nous renvoyer à l'imaginaire à partir du réel. S'il était détruit, l'œuvre serait vite oubliée et perdue. S'il n'existait plus, aucun orchestre pour interpréter cette symphonie, plus aucun enregistrement, plus personne ne pourrait apprécier les *analogas* de cette *Septième Symphonie* de Beethoven [7] et de toute la musique retrouvée, interprétée, enregistré et filmée sans oublier les lieux et les techniques de plus en plus sophistiquées d'enregistrement.

Pour nous consoler, Sartre nous suggère enfin que le *réel* n'est jamais beau, que la beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qu'il est stupide de confondre la morale et l'esthétique, ce que confirmera Jacques Rancière [14] en précisant que la réflexion philosophique esthétique est la seule à pouvoir faire abstraction du représenté dans l'image, le temps de la durée de ce jugement esthétique et cela sans faire référence à une valeur morale.

Pour rassurer enfin les lecteurs des écrits philosophiques de Jean Paul Sartre, il aura fallu un peu moins d'un siècle pour que ses propositions sur la « conscience réalisante », nous permettant de percevoir une image dans le réel et la « conscience imageante » nous permettant d'imaginer cet objet imaginaire, soient bien mieux étayées par le concept d'« espace de travail neuronal global » imaginé par Stanislas Dehaene, Lionel Naccache, Claire Sergent et Sébastien Marti [15]. Il leur a été possible d'affirmer que lorsqu'une information sensorielle, visuelle ou auditive survient, l'activité neuronale s'amplifie dans les 300 millisecondes qui suivent ce stimulus, dans un embrasement bilatéral des aires pariétales postérieures et préfrontales du cortex cérébral. Ces signaux électriques échangés entre ces aires corticales éloignées les unes des autres, se synchronisent et travaillent ensemble dans un « espace de travail neuronal global ». Alors que les représentations subliminales s'évanouissent rapidement, grâce à cet espace, nous gardons à l'esprit toute idée qui nous frappe, aussi longtemps que nécessaire, pour y réfléchir aussi longtemps que nous le souhaitons. La conscience est donc une sorte de système de stockage, maintenant l'information en ligne, et la rend disponible au reste du cerveau. Elle peut dès lors être communiquée à toutes les aires de notre cortex, aux systèmes moteurs, attentionnel, de la mémoire et... être incorporée à nos plans d'action » [15].



Imec-archives.com, Antanas Sutkus. *Les Boréales*. 2013-2014

Quelques Références...

1. Christian Godin Dictionnaire de Philosophie. Fayard, 2004. p86
2. Jean Paul Sartre. L'Imaginaire. Folio N°47. p343-373
3. Douglas Hofstadter, Emmanuel Sander. L'Analogie cœur de la pensée. Odile Jacob, 2013
4. François Fédier dans Regarder Voir. 1995. Les Belles Lettres/Archimbaud.
5. Jean Marie André. Voir, regarder I, II et III. Côte d'Opale Magazine consultable sur jeanmarieandre.com et Le Médecin et les signes. Voir, Regarder, interpréter et... HEGEL 2015;5 :47-53.
6. François Jullien. *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*. 2014 NRF Gallimard
7. Platon. Le *Théétète* Flammarion N° 163
8. Jean Marie André. Arthur Van Hecke, le Portrait, l'Autoportrait, le Nu. Côte d'Opale Magazine consultable sur jeanmarieandre.com. COM. la peinture. A. Van Hecke
9. Gaëtan Picon. Admirable tremblement du temps. Les sentiers de la création. Albert Skira Éditeur, 1970
10. Jacques Lacan. Conférence du 8 juillet 1953. Le Symbolique, l'Imaginaire, le Réel.
11. Peter Szendy. Écoute. Une histoire de nos oreilles. Éditions de Minuit, 2001, p126-128
12. Jean Louis Fournier. Ma mère du Nord. Le livre de Poche. N° 34361. p 60 et p 152
13. Clément Rosset. Le Réel et son double. Essai sur l'illusion. Gallimard, 1976
14. Jacques Rancière. Le spectateur émancipé. Éditions La Fabrique, 2008
15. Sylvie Rivière, Stanislas Dehaene, Claire Sergent, Sébastien Marti. Au cœur de la conscience. Les défis du CEA. Numéro 229. Juillet- Aout 2018 :229 :2-17 p12-19